

СЕНСОРНЫЙ ПОВОРОТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Веселова Светлана Борисовна

*выпускница философского факультета СПбГУ, дипломантка
курса European Studies в Corvinus University Budapest 2005.*

*Исследует вопросы мегаполиса в Европейской цивилизации
и глобальной информационной сети. Основатель и куратор
международной интеркультурной программы ArtLocusTransit.*

*Член Международного союза историков искусств
и художественных критиков (АИС), Россия, г. Санкт-Петербург
e-mail: artlocustransit@mail.ru*

Аннотация. Современное искусство как преодоление визуальной традиции европейской культуры. Появление «слабой» или «хрупкой» архитектуры, или «архитектуры слабых структур и образов» (Ю. Палласмаа). Для нее характерны: локальный контекст, средовый подход, достижение осязания как преодоление сильной архитектуры, которая выражала себя в могучем глобальном контексте, наследовала европейскую традицию «архитектуры духа», боролась за избыточную область видимости. Изобразительное искусство. Матричная теория видения Брахи Эттингер и «кожное зрение». Опыт женского-материнского. Интерес к осязанию, лежащему в подсознании зрения. Бранкузи, восковые поверхности М. Россо, воск и вода Франческо Ачиаи. Анализ выразительности в искусстве по ту сторону зрительной доминанты.

Ключевые слова: искусство, архитектура, человек, гипервизуальность, сенсорный поворот.

«Мир как продолжение кожи гораздо интереснее, чем мир как продолжение взгляда»

*Деррик де Керкхов,
исследователь медиа*

XX век завершил традицию новоевропейской картины, будь то ренессансное «окно в мир» или «проекция мира», характерная для живописи Нидерландов. Преодоление визуального «Черным квадратом» или белыми плоскостями Малевича, замена репрезентации ассамблежем реальных материалов Татлина привели к транс-

формации места, позы и стратегии художника. Легко узнаваемые натуралистические нарративные образы известных картин из «генеральной истории классического искусства» провалились на уровень рекламы. Если в прежние времена картинам угрожало старение, сопровождавшееся выцветанием и потускнением красок под влиянием времени и естественной среды, то теперь им угрожает подлинное бессмертие, отрыв от носителя и проекция на любые плоскости и поверхности, от зонтов до тарелок. С другой стороны, общественно потребляемые репрезентации перестают быть продуктом строгой селекции и отбора. Не нужно быть профессионалом, чтобы заполнять социальные сети репрезентациями, созданными при помощи камеры или мобильных. В этой ситуации визуальное искусство переживает иконоборческий период, уходя от гипервизуальности массмедиа к «бедному образу» (Хито Штейерль, немецкая медиахудожница и теоретик искусства), «слабой архитектуре» (Юхани Палласмаа, финский архитектор и теоретик архитектуры). Должны ли мы констатировать смерть искусства вслед за многочисленными смертями, которые констатировал постмодернизм в гуманитарной сфере?

Произведения искусства единичны и всегда составляют зону напряжения и разрыва с трендовыми практиками массовой культуры. В контексте нарастающей гипервизуальности рекламы и интерфейса компьютер-человек, актуальное искусство уходит от визуального. Архитекторы, скульпторы и художники начинают работать с чувствами на грани исчезновения или вообще по ту сторону визуальных практик. Мы рассмотрим здесь три примера по преодолению визуальности из современной архитектуры, изобразительного искусства и скульптуры, чтобы сделать некоторые выводы.

Как бы ни была ориентирована архитектура на зрительное восприятие, особая роль в ее восприятии принадлежит коже и прикосновению, считает финский архитектор и мыслитель Юхани Палласмаа [5, с. 130–132]. Наряду с констатированием факта появления «слабой» или «хрупкой» архитектуры, сегодня мы можем говорить о появлении архитектуры «слабых структур и образов» как оппозиции скульптурным и архитектурным формам сильных структур и образов. В то время как последняя хочет произвести впечатление посредством выдающегося целостного образа и согласованной

артикуляции формы, обостряя чувство одиночества и страха, искусство слабого образа контекстуально и отзывчиво. Вместо сосредоточения на визуальной образности оно должно не поражать воображение, обостряя чувство одиночества и страха, но создавать чувства принадлежности, покоя, уникальности, сакральности, приобщения к судьбе другого человека, открытости и безопасности.



Рис. 1, 2. Marco Casagrande построил «песчаного червя» среди дюн на пляже Wenduine в Бельгии. Это 45-метровое строение в длину и 10-метровое в ширину – пример сенсорной архитектуры. Сплетено оно в основном из ивы. Этот необычный тоннель показывает своим гостям удивительную игру света и тени. Финский художник Marco Casagrande считает, что дизайн не должен заменять реальность, создаваемое здание должно «вырастать», реагировать на окружающую среду, быть отражением жизни, а также быть самим собой, как и любое другое живое существо



Рис. 3. Снёхетта-бюро. Норвегия. Название архитектурного бюро «Снёхетта» происходит от одной из высоких гор Норвегии. Образы гор, их ломаных или, наоборот, выглаженных ветром форм, лейтмотивом являются творчества этого коллектива

Психоаналитик и создательница матричной теории визуальности израильско-французская художница Браха Лихтенберг Эттингер (чей проект «Пост памяти» был показан в Петербурге в Музее сновидений Фрейда и Комендантском доме Петропавловской крепости в 2013 г.) утверждает: искусство воздействует на нас не тем, что изображено. В настоящее время имеет место такая передозировка зрительного восприятия изображениями, что именно глаз, орган нашей кожной поверхности, находится как бы в парализованном состоянии. Чтобы выжить, мы вынуждены выключить процесс всматривания и сосредоточения на образе. Как раз потому, что мы постоянно смотрим на разрозненные кричащие изображения, мы становимся носителями определенного рода визуального бесчувствия или слепоты [3]. Этот ход мысли несомненно отсылает к работе Зиммеля «Высокомерие большого города» [8, s. 160–171], в которой вырисовывается новый тип жителя города, выработавшего в результате перегрузки раздражителями в городской среде особый тип бесчувствия – высокомерие [2, с. 231]. Искусство в этой ситуации может дать человеку новый доступ к реальности, в том числе – возможность воспринимать реальность сквозь что-то забытое или вытесненное. Этим забытым и вытесненным для Брахы является опыт женского-материнского, опыт касания, лежащий в подсознании зрения. Матричная теория визуальности – это способ переосмыслить, что такое человек с учетом опыта медиума – тела другого. Как раз от этого опыта человечество до сих пор старается откупиться разными способами.

Зрительное восприятие как продолжение нашего осязательного я анализирует Мерло-Понти в работе «Око и дух» [4], выводя его из диалектического переплетения мира и личности. Основные паттерны и образ мира складываются на ранних стадиях развития из физических ощущений, главным образом – прикосновения. Кент Блумер и Чарльз Мур считают, что первоначальное осязательное измерение мира формирует все наши установленные более поздно отношения с ним [6, р. 14]. Американский антрополог Эшли Монтегю также подчеркивает фундаментальную роль осязания. «Кожа – самый древний и наиболее чувственный орган нашего тела, основное средство общения с миром и наш главный защитник

[...] Осязание видоизменяется во все остальные чувства [...] Осязание заведует нашими глазами, ушами, носом и ртом. Мир через забытые, но бывшие некогда нашими, прикосновения» [7, р. 3].



Рис. 4. Брахма Лихтенберг Эттингер. Без названия. 2006–2012 гг.

Традиция «сенсорной» скульптуры восходит к Бранкузи. В 1917 г. он создает и выставляет в одной из галерей Нью-Йорка «Скульптуру для слепого», которая была полностью покрыта тканью и могла быть воспринята только через прикосновение. Реактуализацию затронутого в начале XX в. сенсорного направления в скульптуре, мне довелось видеть на выставке современного флорентийского скульптор Франческо Ачиаи, которая проходила в ноябре 2013 г. в Доме Данте во Флоренции. Скульптор создает формы, полученные из фрагментов расплавленного и застывшего в потоке быстрых горных рек воска. На грани соприкосновения противоположностей горячего и холодного, отвердевающего и вечно меняющегося текучего материалов рождаются формы будущих скульптур. Мы скорее касаемся, чем видим работы Франческо. Этот окутывающий нас зрительный эффект заставляет задуматься о том, что зрение является лишь видоизмененным органом осязания, представляя из себя специализированную функцию нашего кожного покрова. Сильный зрительный образ всегда работает на актуализацию, воплощение формы, отсечение множества возможных со-

стояний тактильных практик нашего общения с вещью. Напротив, «слабый образ» стремится удержать бытие в потенции – становление, формирование, весь спектр наших ощущений, свидетельствующих о нашем изменчивом состоянии в мире. Когда французский режиссер, теоретик и создатель «театра жестокости» Антонен Арто говорит «все рожденное мертво» [1, с. 100], он пытается перефокусировать внимание с объекта как продукта устойчивых социальных связей на объект как продукт случайных связей, на то, чего нет, но то, что случается – ансамбль возможных микросостояний. Будучи режиссером форм, Франческо Ачиаи создает скульптурные формы, в которых вместе со зрением осязание помогает нам включить память и воображение. Чтобы понять эти работы, мы прежде всего должны поменять традиционный способ восприятия скульптуры – рассматривание и сосредоточение. Приближаясь к работам Франческо, нам следует рассредоточиться, забыться, уснуть и увидеть все расфокусированным. При этом важно равное распределение внимания по всем возможным направлениям, тогда мы достигнем осязания, которое лежит в подсознании зрения.



Рис. 5, 6. Франческо Ачиаи создает формы, полученные из фрагментов расплавленного и застывшего в потоке быстрых горных рек воска

Некоторые выводы из рассмотренных примеров, отмечающие особенности визуальных практик в современном искусстве:

1. Если прежде изображения, скульптура, архитектура являлись продуктами истории произведений искусства, то актуальное искусство сегодня стремится к тому, чтобы быть первоисточником, но не продуктом, активно включая «реальность в сыром виде» (спонтанно затвердевающий в воде воск; не только естественные формы флоры и фауны, к которым тяготеют новые архитектурные формы, но и легкий демонтаж ситуативных объектов).

2. Визуальные искусства мы застаем в фазе активной борьбы с визуальным, что выражается в задействовании ими одновременно нескольких сенсорных измерений или кодов, имплантированных друг в друга и подчас взаимно не согласованных.

3. Уменьшение доли зрительного восприятия и активное задействие тактильного, ольфакторного воздействия.

Литература

1. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты / А. Арто. – М.: Симпозиум, 1993. – 191 с.

2. Веселова С.Б. Преодоление Хаоса. Жизненный мир мегаполиса в концепциях архитекторов и мыслителей начала XX века / С.Б. Веселова. – СПб.: Вестник РХГА, 2014. – Т. 15. – Вып. 1. – С. 225–235.

3. Лихтенберг-Эттингер Б. Из открытой лекции Брахи в Фонде Pro-arte Санкт-Петербург, приуроченной к открытию выставки философа и медиахудожницы, психоаналитика и теоретика феминизма. Октябрь 2013.

4. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти / пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

5. Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия / Ю. Палласмаа; пер. с англ. М. Химанен. – М.: Классика XXI, 2013. – 176 с.

6. Bloomer K. Ch.W. Body, Memory and Architecture. – New Haven, CT, Yale University Press, 1977 – 230 p.

7. Montagu A. Touching: The Human Significance of the Skin / A. Montagu. – URL: https://archive.org/stream/youchingthehuman000780mbp/youchingthehuman000780mbp_djvu.txt

8. Simmel G. Bruecke and Tur / G. Simmel. – URL: http://www.fehe.org/uploads/media/simmel_bruecke_aesthetik_01.pdf